

John Tulloch

Das implizite Fernsehpublikum in der Soap-Opera-Produktion:

Alltägliche rhetorische Strategien unter Fernsehleuten¹

[...]

In den späten achtziger Jahren führte ich eine ethnographische Studie zur Serie A COUNTRY PRACTICE (ACP) durch, der damaligen Nummer eins unter den Soap Operas im Abendprogramm des australischen Fernsehens (Tulloch/Moran 1986). „Ethnographisch“ war meine Untersuchung insofern, als es mir um ein ganzheitliches Verständnis der soziokulturellen Prozesse, Muster und Praktiken von Gruppen von Menschen im Kontext ihrer normalen und alltäglichen, gewissermaßen „natürlichen“ Umgebung ging. Die Verwendung des Begriffes „Verständnis“ beinhaltet dabei auch eine Akzentuierung von subjektiver Reflexivität; und „Prozess“ impliziert eine Schwerpunktsetzung auf den miteinander konkurrierenden Sprechweisen und Intertexten, die soziale Situationen bestimmen. „Ganzheitlich“ betont schließlich das Verstehen alltäglicher Interaktionen im breiteren soziokulturellen Rahmen von Diskursen, vermittels derer Medien diskutiert werden. Im Falle meiner damaligen ethnographischen Studie handelte es sich um eine mehrmonatige Beobachtung der professionellen Fernsehproduktionspraxis bei einer speziellen Produktionsgesellschaft (JNP Films) und in einem Fernsehstudio (Channel 7 in Sydney).

Ethnographie zielt auf eine dynamische Darstellung des Alltagslebens einer kulturellen Gruppe. Sie beschreibt nicht nur, was getan wird, sondern auch die Redeweisen, Schemata und Mythologien, mit deren Hilfe wir unser Handeln mit Bedeutung versehen. In den Zuschauerstudien, die man der „zweiten Generation“ zuordnen könnte, nutzte man die ethnographische Methode dazu, die Funktion der Medien im Alltagsleben des Publikums zu untersuchen. Die „dritte Generation“ der Zuschauerstudien, auf deren Etablierung meine jetzigen Bemühungen abzielen, erfordert eine ethnographische Untersuchung der Produktion, da genau dort die implizite Zuschauerschaft in den Alltagsroutinen von

¹ Dieser Text erschien zuerst auf Englisch als „The Implied Audience in Soap Opera Production. Everyday Rhetorical Strategies Among Television Professionals in Pertti Alasuutari (1999), *Rethinking the Media Audience*, S. 151–178, und wurde für die Übersetzung gekürzt.

Fernsehleuten in Form eines subjektiv reflexiven Handelns sowie als miteinander konkurrierende Sprechweisen und Intertexte *praktiziert* wird.²

Wie die ethnographischen Zuschauerstudien der zweiten Generation muss eine Ethnographie der Produktion auf menschliches Verhalten gerichtet sein, das im breiteren sozio-kulturellen Kontext von Zeit/Raum Koordinaten von-statten geht. In Bezug auf den räumlichen Kontext impliziert beispielsweise eine Fernsehproduktionsgesellschaft wie JNP, die eine Ärzte- oder Krankenhaus-Soap-Opera herstellt, ihr Publikum niemals isoliert von einem größeren sozialen Kontext, der die kommerziellen Fernsehkanäle ebenso einschließt wie tatsächliche Fernsehpublika oder auch berufsständische Organisationen wie die Medizinische Vereinigung von Australien (*Australian Medical Association*). Bezüglich der zeitlichen Koordinate geschieht die Konstruktion impliziter Zuschauerschaften der Reihe nach im Rahmen der rhetorischen Strategien und Intertexte der übergreifenden Metapläne, von Planungssitzungen, den Zeiten der Quotenmessungen, der Verfügbarkeit von Schauspielern, von Erfordernissen der Fernsehanstalten und -programme, der zeitlichen Setzung von Werbeunterbrechungen usw.

Wenn also in dieser speziellen sozialen Gruppe ein Text zu AIDS entsteht, hängt die prozesshafte Erstellung seiner Botschaften und Implizierung seiner Publika maßgeblich von den rhetorischen Strategien der weiteren zeitlich-räumlichen Zusammenhänge ab. Wie Elam (1989, 1–26) anmerkt, sind es diese rhetorischen Strategien, die textuelle Bedeutung, wie sie seitens der Produktionskultur verstanden wird, in Szene setzen (*mise en scène*). Der ethnographische Akzent auf Prozess und auf dem Alltäglichen lässt sich in den Begriffen jener gegeneinander konkurrierenden Redeweisen und Intertexte verstehen, die

2 Anm. des Hrsg.: Der Begriff der dritten Generation von Rezeptionsforschung („third generation reception studies“) wurde von Alasuutari (ebd.) in die Diskussion einer Weiterentwicklung der ethnographischen Zuschauerforschung der Cultural Studies eingebracht. Dabei unterscheidet er zwischen drei Generationen der Rezeptionsforschung, auf die sich Tulloch in seinem Beitrag ebenfalls bezieht. Der ersten Generation der Rezeptionsforschung werden die Arbeiten zugeordnet, die sich an Stuart Halls encoding/decoding-Modell orientiert und angelehnt haben. Der zweiten Generation der Rezeptionsforschung werden die ethnographischen Zuschauerstudien zugeordnet, also jene Studien, die sich auf das Alltagsleben und den Medienumgang bezogen. Der von Alasuutari gemachte Vorschlag einer dritten Generation der Zuschauerforschung, zielt auf eine Analyse von Rolle und Stellung der Medien im Alltag, wie sie sich in unterschiedlichen Diskursen darstellt, also in Alltagsgesprächen selber aber auch auf Seiten der Produktion mit ihren Zuschauerkonstruktionen. Zwei der dazugehörigen Fragen sind z.B. wie Medien in Diskursen konstruiert werden und wie sie selbst wieder Diskurse strukturieren. Es geht aber auch um Diskurse, in denen wir uns selbst als Zuschauerschaft thematisieren und wie Bilder vom Publikum in die Produktion oder die Inhalte einfließen.

die tägliche Arbeitspraxis von Fernsehleuten bestimmen. Zuschauerschaften werden durch eine Art „Weiterwirken“ dieser Redeweisen und Intertexte der Fernseh-Arbeitspraktiken impliziert. Dieses Weiterwirken findet statt durch Sprechhandlungen und durch Routineaktivitäten, die dem ethnographischen Forscher Zugang zu dem geben, was Bakhtin die „lebende Äußerung“ nennt.

Laut Bakhtin „kann eine lebende Äußerung, sobald sie in einem speziellen historischen Moment und einer spezifischen gesellschaftlichen Situation Bedeutung und Gestalt erlangt hat, gar nicht anders, als sich an tausenden lebenden dialogischen Fäden zu reiben, [..] als zu einem aktiven Teilnehmer eines sozialen Dialogs zu werden“ (Bakhtin, 1981, 276). Im Zusammenhang der Untersuchung von HIV/AIDS Interviews hat Hassin unter Berufung auf Bakhtin argumentiert, dass „vergangene und gegenwärtige Erfahrungen und divergente Ideologien im Dialog in einen sich kontinuierlich entwickelnden und fortgesetzten Prozess hereingenommen werden, in dem der Sprechende seine bzw. ihre Stimme verhandelt“ (Hassin, 1994, 394). Dies ist beispielsweise in Interviews der Fall, wo die dominante Ideologie des AIDS-Infizierten als einem gesellschaftlichen Außenseiter auf einen alternativen Diskurs trifft, der den AIDS-Infizierten als jemanden darstellt, der sozial verantwortungsvoll handelt. Die Praxis des Interviewens kann also Zugang zu jenem „sozialen Dialog“ ermöglichen, der die zahlreichen Identitäten eines Interviewten markiert, sei dies als jemand, der HIV-positiv ist, sei es als individuelles Mitglied eines Fernsehpublikums, das sich eine Sendung über AIDS ansieht, oder als Fernsehprofi, der an der Erstellung der Sendung beteiligt ist. Ethnographie ermöglicht auch den Zugang zu jenen „tausenden ... [anderen] lebenden dialogischen Fäden“ in den Raum/Zeit-Koordinaten einer Fernsehproduktion. Hier sind es zahlreiche „SprecherInnen“, die mittels verschiedener Kommunikationsmodi (Drehbuch, Set-Design, Beleuchtung, Regie, Darstellung), professioneller Idiolekte und Zeit/Raum-Determinanten eine „Stimme“ aushandeln.

Produktion, Zeit/Raum und Intertextualität

Zum Zeitpunkt meiner Untersuchung hatte ACP bereits sieben Jahre lang hohe Einschaltquoten für sich verbuchen können und schickte sich an, zur am längsten laufenden dramatischen Serie im australischen Fernsehen aufzusteigen. Hohe Einschaltquoten stellen natürlich die zentralsten Zeit/Raum-Koordinaten des kommerziellen Fernsehens dar. Um ein Publikum um sich zu sammeln, muss eine erfolgreiche Abendserie so viel unterschiedliche kulturelle bzw. demographische Räume wie möglich durchdringen; und sie muss ihre hohen

Einschaltquoten über den Verlauf der Zeit hinweg aufrecht erhalten, in dem dann andere Kanäle die eigenen Quotenrenner gegen die Serie im Programm platzieren. Im untersuchten Fall war es beispielsweise so, dass ein anderer kommerzieller Kanal die Strategie fuhr, ACP mit der auch in Australien sehr erfolgreichen US-amerikanischen Sitcom THE COSBY SHOW ausstechen zu wollen.

In den Augen von Executive Producer James Davern hing der Erfolg von ACP als „langlebigste Serie in der australischen Fernsehgeschichte“ (Zitat Davern) ab von

- *ihren demographischen Eigenschaften*: die Serie zog Zuschauerschaften aus einem breiten Altersspektrum von den jugendlichen Teens bis zu den über 65jährigen an. Sie tat dies mittels Verwendung unterschiedlicher, jeweils altersspezifisch zugeschnittener Handlungsstränge und einer vom Alter her sehr breiten Besetzung. Während andere, zeitweilig sehr erfolgreiche Soap Operas, die sich ganz auf ein jüngeres Publikum (beispielsweise SONS AND DAUGHTERS) oder ältere Zuschauerschichten (CARSON'S LAW) konzentrierten, bald das Zeitliche segneten, blieb ACP mehr als ein Jahrzehnt im Programm;
- *ihrer Handlung*, die die unersättlichen zeitlichen Anforderungen des kommerziellen zwei Stunden pro Woche Fernsehens mittels der Formel des Krankenhausdramas erfüllte (wo Geschichten gewissermaßen einfach zur Tür hereinspazieren) und die zugleich mit dem Mythos eines pastoralen Australiens aufwartete. Davern glaubt, dass „im Unterbewusstsein jedes Australiers eine Sehnsucht nach dem Land existiert ... ich habe mich entschlossen, an diesem Unterbewusstsein anzusetzen, indem ich die Serie in einer Stadt im ländlichen Raum spielen ließ“ (Tulloch und Moran, 1986, 28);
- *dem für das Drehbuch verfügbaren Budget*: mit seiner Hilfe konnten einige der besten Film-, Bühnen und Fernsehautoren Australiens dafür gewonnen werden, die Geschichten über sehr ernsthafte Themen und Probleme innerhalb der Serie wie auch Romanzen zu schreiben;
- *ihrer seriellen Form*: in serieller Hinsicht offen angelegte Romanzen und fortlaufende alltägliche Ereignisse („Soap“) wurden in das übergeordnete Muster einer pro Woche zwei Mal ausgestrahlten Serie gewoben. Folglich wurde ACP in der gesamten Branche – also beispielsweise von den EntscheiderInnen im Bereich Bühnenbild, in der Audio-Regie, in Aufnahmeleitung, Regie, Darstellung usw. als „Qualitäts-Soap“ angesehen, die eine besonders hochkarätige Professionalität verlangte.

In der Produktionszeit ihrer AIDS-Geschichte *Sophie* operierte ACP allerdings unter den finanziellen Einschränkungen des neuen Christopher-Sense-Managements bei Channel 7, das Überstunden im Studio reduzierte. Nach Auskunft von Forrest Redlich, dem für die Drehbuchbearbeitung Zuständigen, machte ein Rückgang der Werbeeinnahmen außerdem ein Mehr an vorausschauender Planung erforderlich, die nun auf enger an den festen Figuren orientierte Handlungsstränge abzielte. Die narrativen Metapläne waren enger gestrickt und auf eine Geburt, eine Heirat oder einen Todesfall pro Jahr gerichtet, mit deren Hilfe sich während der Zeiten der Einschaltquotenmessung höchste Werte generieren und von denen sich andere Geschichten abzweigen ließen. Wie dies oft in Soap Operas der Fall ist, wurde *Sophie* geplant, um der neuesten und hohe Einschaltquoten erzielenden Heirat zwischen dem Chirurgen Terence Elliot und der jüngeren Ärztin Alex Fraser „einen Knüppel zwischen die Beine zu werfen“ (Redlich). Als narrativ offenes Genre hat die Soap Opera die Eigenschaft, eine Einrichtung wie die Ehe, die Vladimir Propp als die Erfüllung der konventionellen Narrativen beschreibt, ständig zu destabilisieren. Im Falle von *Sophie* war dies – als Ergebnis der engeren Handlungsführung und des Metaplans – auch an den danach geplanten, mit der Erwartung hoher Einschaltquoten verbundenen Todesfall geknüpft. Sophie war die gelegentlich auftauchende, als Journalistin arbeitende Tochter von Terence, eine gutsituierte und berufstätige Drogenkonsumentin, die aufgrund ihrer Drogenabhängigkeit, aber auch aufgrund altersmäßiger Nähe Auseinandersetzungen mit Alex hat. In Untersuchungen zur Beliebtheit einzelner Figuren hatte sich eine breite Zustimmung des Publikums zur „Chemie“ zwischen Sophie und Terence erwiesen, weshalb mehr als sechs Monate vor der Ausarbeitung der Sophie-Handlung bereits der Plan aufkam, eine neue Geschichte um die beiden zu entfalten. Vorgesehen war, dass die spezielle *Sophie*-Folge die Ehe von Terence und Alex weiter destabilisieren sollte, indem Sophie als nunmehr auf der Straße lebende Drogenabhängige wieder auftaucht. Allerdings holte ACP im Rahmen ihres Profils als „Qualitäts-Soap“ in regelmäßigen Abständen medizinische und soziale Expertenberatung ein, wodurch dann andere Zeit/Raum-Koordinaten bedeutsam wurden. Geplant war, dass Sophie sich in Kings Cross infiziert, d.h. im Rotlichtviertel von Sydney, wo sie sich prostituiert, um ihre Abhängigkeit finanzieren zu können. Diese Erzählung nach dem Schema „die Gefahren der Großstadt“ sollte dann gleichzeitig ACPs bekannte pastorale Ideologie mobilisieren, indem Terence in die Stadt aufbricht, um seine Tochter ins „reinere“ ländliche Leben zurückzuholen. An diesem Punkt wurde jedoch eine Sozialarbeiterin aus Kings Cross befragt, was dazu führte, dass die Handlung dann als AIDS „in seiner dritten Welle“ umgesetzt wurde. Hier kreuzten sich die Zeit/Raum-Koordinaten

des kommerziellen Fernsehens also mit denen des medizinischen Berufsstandes.

Redlich: Von der Heroingeschichte mal ganz abgesehen wussten wir, dass Sophie zurückkommen und als „Knüppel im Weg“ fungieren würde. Die Zuschauer wollen so etwas sehen. Alles war also in einem übergeordneten Plan festgelegt. Die besondere Füllung der speziellen Episode kommt aufgrund von Recherchen zustande ... aber der Metaplan war schon da.

Dieser Metaplan wob die komplexen seriellen Stränge Heirat/Tod/neue Heirat sehr eng um die festen Figuren. (Diesbezüglich hatte die Episode *Sophie* auch die Funktion, die nächste große Liebesgeschichte zwischen dem Teenager Jo und dem jungen Arzt Michael aufzubauen.) Man kann sagen, dass „Recherche“, über die Sozialarbeiterin Virginia Foster vermittelt, den „Drei-Wellen-Diskurs“ der medizinischen Zunft zugänglich machte.

Foster: Wir unterstützen das Team von ACP etwa ein Mal pro Jahr [...] Sophie sollte raus aus der Serie [...] die Serienleute wollten Sophie als drogenabhängig an einer Überdosis sterben lassen ... und da sagte ich: warum werdet ihr sie nicht durch AIDS los? Ich Sorge mich derzeit nämlich wirklich wegen der hohen Zahl von Abhängigen in dieser Gegend, die sich die Nadel teilen und prostituieren ... und vielleicht kriegt man das zu den Zuschauern rüber, dass die Krankheit alle angeht ... Wichtig war auch, dass Sophie eine Frau ist, denn ich glaube, trotz all dem Aufklärungsmaterial und den vielen Broschüren ist AIDS in den Köpfen vieler Menschen immer noch eine Homosexuellenkrankheit, und das müssen wir wirklich schleunigst ändern.

Trotz Drucks der *Australian Medical Association*, zu der die Serie gute Beziehungen hatte, hatte Davern sich bis zu diesem Zeitpunkt geweigert, eine AIDS Geschichte zu machen. Die australische Serie *DIE FLIEGENDEN ÄRZTE* hatte bereits eine „Vorurteile gegen Schwule“-Geschichte gebracht und Davern hatte auf eine neue Perspektive gewartet. Der medizinische „Drei-Wellen-Diskurs“ und die gewöhnlichen Alltagsorgen einer Sozialarbeiterin, die eine Verbreitung von AIDS durch Prostitution in die breite Bevölkerung hinein befürchtet, lieferten Davern einen solchen neuen Blickwinkel. Die unterschiedlichen zeitlichen Rahmen des Metaplans einerseits und des medizinischen Expertenwissens andererseits verbanden sich und schrieben ihre unterschiedlichen Publikumsvorstellungen in die sich ändernden Produktionstexturen ein.

An diesem Punkt begannen nun Texte und Idiolekte zu wirken, die sich von Bakhtins „lebenden dialogischen Fäden“ unterscheiden.

- als Arbeiterjunge aus den westlichen Vorortgebieten Sydneys etablierte Forrest Redlich als bei ACP für das Drehbuch Verantwortlicher einen besonderen Idiolekt von einander die Waage haltenden Geschichten. In diesem Fall richtete sich sein Streben auf eine Balance zwischen positiven versus negativen Geschichten über Jugendliche. Ihm war daran gelegen aufzuzeigen, dass Jugendliche nicht nur der Gefahr von Drogenabhängigkeit ausgesetzt sind, sondern dass sie auch von anderen Problemen betroffen sind, beispielsweise von strukturbedingter Arbeitslosigkeit oder von Ausbeutung am Arbeitsplatz seitens Erwachsener, oder vom Auseinanderbrechen der Familie. Da zu jener Zeit Mini-Serien hohe Einschaltquoten erzielten, entschlossen sich die ACP Produzenten, aus der Sophie-Geschichte eine „Mini-Serie“, d.h. einen Vierteiler statt des gewöhnlichen Zweiteilers zu machen. Folglich erhielt auch die Balance-Strategie von Redlich mehr Raum, der u.a. für eine Unterhandlung um ein junges Mädchen genutzt wurde, der man den ersten Arbeitsplatz bei einem Schnellimbiss kündigt, als sie achtzehn wird. Sie hat aber den Mut und den nötigen (typisch „ländlichen“) Rückhalt seitens ihrer Gemeinschaft und kämpft um ihren Job, so dass ihr „Sieg“ ein Gegengewicht zu Sophies Niederlage bildet. In einem anderen Handlungsstrang geht es um eine Gruppe von langzeitarbeitslosen Jugendlichen, die an der Flasche hängen und in einem Unterschlupf hausen, in dem Sophie dann schließlich an einer Überdosis stirbt (was zusammen genommen den Schluss nahe legt, dass es auf dem Lande doch nicht ganz so unberührt und harmonisch zugeht). Ein dritter Strang handelt schließlich von einem Vater, der seine Kinder verlässt, um nach seiner streunenden Ehefrau zu suchen, deren Verschwinden er insgeheim den Kindern anlastet. Dieser Plot weist eine Parallele zur Hintergrundgeschichte von Sophie auf, die als Kind von ihrem Vater verlassen wird, als dieser dem Alkohol verfällt, nachdem er ihren jüngeren Bruder David durch eine Fehldiagnose „umgebracht“ hat. Auf diese Weise boten nach Redlichs Ansicht eine ganze Reihe parallel angelegter alkohol- und drogenbezogener Geschichten ein Gegengewicht zum negativen Bild der die Nadel teilenden Drogenabhängigen als jungen gesellschaftlichen Außenseitern, indem Abhängigkeit als ein quer durch die Altersgruppen verbreitetes Phänomen gezeigt wird, das unter den unterschiedlichsten sozio-ökonomischen Bedingungen auftritt und sowohl in der Stadt als auch auf dem Lande vorkommt. Autor Tony Morphet benutzte dann seine eigene Alkoholismuserfahrung sowie Erzählungen, die er bei den Anonymen Alkoholikern

gehört hatte, um die Brücke von der Sophie des Sloane Square zum Straßenjunkie in Kings Cross zu schlagen. Er erinnert sich an eine angesehene Frau mittleren Alters, die bei den Anonymen Alkoholikern erzählte, wie sie über lange Zeit ihre Alkoholabhängigkeit verheimlichte, bis sie eines Tages einen heruntergekommenen Obdachlosen mit seiner Flasche auf einer Parkbank beobachtete. In den Augen der Frau hatte sich der alte Alkoholiker mit seiner Sucht abgefunden – und sie wollte nun das gleiche tun. „Ich dachte an diese Frau, als ich mir Sophie vorstellte, die von sehr gut verdienenden Leuten umgeben ist. Sie geht zum Cross, um sich Stoff zu kaufen und sieht einen Jungen, der sich auf der Straße einen Schuss setzt. Und sie sagt: ‚Jetzt kapiere ich es. Er hat sich damit abgefunden. Er hat verstanden, was wichtig ist.‘ Für Sophie ist das wie eine Offenbarung und sie freundet sich mit dem Jungen, Paul, an. Paul war vorher in einer Kneipe gewesen, hatte sich gerade für 50 Dollar verkauft, war dann um die Ecke gegangen und hatte sich sein kleines Päckchen geholt und sich den Schuss gleich auf der Straße unmittelbar vor seinem Haus gesetzt, weil er einfach nicht die Zeit damit verschwenden wollte, nach oben zu gehen. Und für Sophie war das die Offenbarung. „Das war das Fenster zur Wirklichkeit. [...] Das genau war der Moment, auf den es mir ankam, der Augenblick, der aus der integrierten Mittelklasseabhängigen den Straßenjunkie macht. Es war die Umarmung der Kultur der Straßenjunkies.“ Über den Intertext der Anonymen Alkoholiker fand also die Ökonomie des Nadelteilens Eingang in *Sophie*.

- Bill Searle war im Bereich Drehbuch dafür verantwortlich, das Skript in zeitlicher Hinsicht auf die von Channel 7 aufgestellten engeren Bedingungen abzustimmen. Da Folge 2 sich als zu kurz erwies, füllte Searle die Lücke unter Verwendung einer der „Ideen“, die Davern in einer Skriptbesprechung erwähnt hatte und in der es um das Erfordernis einer Legalisierung von Heroin ging. Searle schrieb selbst eine zusätzliche Szene, in der Oberschwester Sloane schockiert auf Überlegungen zur Freigabe von Heroin reagiert, die der etwas verwirrte Terence anstellt, nachdem er gerade erfahren hat, dass Sophie HIV-positiv ist. Terence denkt laut darüber nach, dass eine Legalisierung die Verkettungen der Junkie-Ökonomie aufbrechen würde, die Morphet vorher als „ausschließlich darauf gerichtet, Geld zu beschaffen“ beschreibt, „egal ob Geld direkt gestohlen wird, oder ob irgend etwas anderes gestohlen wird, um es in Geld umzusetzen, das dazu dient, den Stoff zu kriegen, den man sich dann in die Venen jagt.“

Auf diese Weise wurde die AIDS-Geschichte in ACP transformiert – im Sinne von Elams Sichtweise von Transformation als einer Umsetzung von Texten unterschiedlichster Herkünfte in andere schriftliche Erzählungen. Über eine ganze Reihe von Intertexten wurde dieser Vorgang aus den unterschiedlichen Zeit/Raum-Koordinaten des kommerziellen Fernsehens und des medizinischen Expertentums der aktuellen Geschichte und Epidemiologie von AIDS heraus mobilisiert. Im Rahmen eines fortlaufenden Zusammenspiels von Äußerungen und Intertexten wurden neue AIDS-Bedeutungen und –Erzählungen auf die Tagesordnung der Produktion gesetzt, die in ihren eigenen Zeiten und Räumen „aufgeführt“ wurde. Und nicht zuletzt versprachen die Balance-Geschichten, die zu diesem Transformationsvorgang beitrugen, das in Frage zu stellen, was Hassin als die dominante Ideologie der Junkies als gesellschaftlichen Außenseitern beschrieben hat.

Meine ethnographische Beteiligung an der Produktion ermöglichte mir dann einen Zugang zu der „Verarbeitung“ jenes Versprechens in Gestalt der späteren Stadien der Transkodifizierung des Texts.

- Einige jener Äußerungen blieben auf der Tagesordnung: so etwa die Sache mit der Legalisierung von Heroin (was allerdings zu Problemen für das Studio führte); und auch die Parallelführung der vormaligen Alkoholabhängigkeit von Terence mit der Geschichte des Vaters, der seine Kinder im Stich lässt.
- Andere wurden fallengelassen: so die Geschichte um Alkoholismus und Arbeitslosigkeit bei Jugendlichen im ländlichen Raum, die ja die Klasse/Kultur Debatte von *Sophie* ausgeweitet hätte. Dieser Strang wurde nach den Aufnahmen aufgrund von Zeitdruck und technischen Problemen herausgenommen.
- Wieder andere Äußerungen gingen zeitweise während des Schreibens verloren – so etwa Morphetts explizite Parallelführung von Terences vormaligem Alkoholismus und Sophies Drogenproblem, deren Planung in seinen Notizen zu einer Skriptbesprechung über eine King Cross Szene festgehalten ist. Sie wurden dann aber später wieder in den Transkodierungsprozess hereingenommen – dadurch, dass die Musikregie in diesem spezifischen Fall ein musikalisches Schellenbaum-Motiv „Stachel der Großstadt“ einfügte, um die Parallele anzuzeigen.

Dieser Vorgang von Einschluss und Ausschluss ist nicht zufällig; vielmehr ist er abhängig von in Zeit/Raum eingebetteten Kompetenzen und Neigungen. Mythen, Erinnerungen und andere Erzählungen werden prozesshaft als Inter-

texte eingewebt (über Hintergrundgeschichten, die aus der Quelle Anonyme Alkoholiker stammen; über Berichte in Radio, Fernsehen und Zeitung über AIDS als 3-Wellen-Phänomen, über strukturelle Arbeitslosigkeit und die „MacDonaldisierung“ von Arbeitsplätzen; über Geschichten des *Time Magazine* über drogenabhängige Journalisten und den „Hippy-Pfad“; über Darstellungen psychologischer „Experten“ zu Identitäten, Kausalitäten und Verlusten in der Moderne, die angeblich durch frühe Sozialisation im Kontext einer gescheiterten Ehe determiniert werden; über die herkömmliche pastorale Stadt/Land Kontrastierung. Ihr Überleben bis zur Ausstrahlung hängt jedoch auch von professionellen Praktiken und Äußerungen ab: so etwa als die Aufmachung der Hauptdarsteller für einige der Szenen im Unterschlupf der jugendlichen Arbeitslosen durch die Maske dem Regisseur nach der Aufnahme missfiel; oder im Falle des pastoralen Kontrasts zwischen einer „ländlichen“ Oboe und einem „städtischen“ Schellenbaum-Motiv, den der Serienkomponist in die Sendung einbrachte. Über derartige Äußerungen (im Sinne von Intertexten) und Idiolekte wurde das Fernsehpublikum für *Sophie* in den dann schließlich zur Ausstrahlung vorgesehenen Text eingeschrieben.

Eine prozesshafte Produktionspoetik

Mit einer Szene in den vier *Sophie*-Teilen hatte der Schauspieler Shane Porteus (der den Terence spielt) ziemliche Probleme. Dabei handelte es sich um die zusätzliche Szene zwischen Terence und Oberschwester Sloane, die Bill Searle im Anschluss an die zeitliche Anpassung des Skripts bei den Proben eingefügt hatte. Auch Regisseur Leigh Spence kam mit dieser Szene nicht klar, was ihn zu dem für ihn ungewöhnlichen Schritt bewog, den Kontrollraum zu verlassen, um die eingestellten Kamerawinkel auf dem Set zu verändern.

Schon während er die Szene schrieb, hatte Searle sich gesorgt, denn

da ist immer die Gefahr, dass etwas wie angeklebt aussieht, wie ein Werbespot der Öffentlich-Rechtlichen. Aber als ich dann die Aufnahme gesehen habe, schien es mir aber doch so, dass es ganz gut hereinpasste, dass dies ein Bereich der Heroin-Waids Situation war, die in den gesamten vier Stunden nicht berührt worden war.

Die Differenz zwischen mir und Searle besteht darin, dass ich die Szene nicht nur beim Schneiden nach der Aufnahme gesehen habe, sondern auch dabei war, als sie aufgenommen wurde. Hierdurch eröffnete sich mir der Zugang zu den Strategien, die die Leute in der Produktion verwenden, damit eine Szene nicht

wie „angeklebt“ anmutet. Warum aber sollte nun die Tatsache, dass ich die Praktizierung dieser Strategien miterlebt habe, mir einen zusätzlichen analytischen Vorteil gegenüber einer Untersuchung des Endprodukts verschaffen?

In einem sehr nützlichen Aufsatz über Auto-Kritik unter dem Titel „Über die Anziehungskraft des Texts und analytische Paralyse“ spürt Keir Elam „dem fatalen Reiz der Textualität“ nach (Elam, 1989, 3), der sich in vielen der frühen strukturalistischen Arbeiten zur Semiotik der Darstellung findet. In der dort entfalteten Argumentation war in dieser frühen Phase undenkbar, eine Semiotik der Irgendetwas zu begründen, ohne zuerst einmal, a priori, die Existenz eines vollständigen und autonomen textlichen Objekts zu setzen, das seinen eigenen Kanons syntaktischer und semantischer Kohärenz unterworfen ist und darauf wartet, dem semiologischen Experten seine eigene gehegte und gepflegte Lesbarkeit zu überlassen.“ (ibid.)

Elam zeigt hier die Notwendigkeit auf, unseren eigenen Diskursen gegenüber dieselbe Reflexivität an den Tag zu legen, die wir allen anderen Expertendiskursen gegenüber praktizieren. Er zitiert einen Phänomenologen des Theaters, um das Argument zu entwickeln, dass das Problem seiner eigenen früheren Semiotik darin bestand, dass durch die Adressierung von Performanz als System von Codes [und damit als Text] „der perzeptuelle Eindruck, den Theater auf den Zuschauer macht, unweigerlich zergliedert wird [...] Die mit einem semiotischen Ansatz verbundene Gefahr besteht also darin, dass man dazu neigt, über den Schauplatz des sensorischen Engagements mit seinen empirischen Objekten hinaus zu blicken“ (States, 1985, 7).

Da, wie ich aufzeigen möchte, Produktion ein kontinuierliches Zeit/Raum-Spiel von Intertext und Äußerung ist, kann der Begriff Zuschauer hier auch auf Fernsehprofis bezogen werden, die selbst „Zuschauer“ anderer Texte sind. Zu einem bestimmten Grad kritisiert Elam indirekt seine eigene Arbeit über die Segmentierung von Performanz als einem vielschichtigen Text, wenn er ausführt, dass „wir noch zu eng mit der alten strukturalistischen Vorstellung von Performanz als einer Struktur von textlichen Schichten verhaftet sind, als Endprodukt der Interaktion von Codes, das auf das große Messer wartet, das sich herabsenkt und die Scheiben herausschneidet.“ (Elam, 1989, 10)

Obwohl Elams frühere Vorstellung von der semiotischen Dichte der Performance einen hilfreichen Einstieg in die Produktion bietet, liefert sie keineswegs eine Theorie. Und ich stimme zu, dass „ein grundlegender und weitreichender Wechsel des analytischen Paradigmas und auch des analytischen Objekts“ notwendig ist (ibid., 11).

Wichtig ist hier, worauf Elam hinauswill, denn hier besteht ein Bezug zu genau jenen Strategien, die Shane Porteus und Leigh Spence am Schauplatz ihres

sensorischen Engagements mit den empirischen Objekten der Performanz anwendeten. Ein rhetorischer Ansatz konzentriert sich auf Strategien der Überzeugung und deshalb auf die praktischen Werte des Regisseurs, der die eingestellten Kamerawinkel ändert oder des Schauspielers, der seine Darstellungslogik oder seinen performativen Stil abändert. In anderen Worten besteht der analytische Vorteil dieses Ansatzes darin, dass man den Text auf der Ebene der in der Produktion/Performanz implizierten Zuschauerschaft liest statt auf der Ebene der tatsächlichen Zuschauerschaft (obwohl auch dies natürlich von einer prozessualen Poetik profitieren kann).

Diese Bevorzugung einer „prozessualen Produktionspoetik“ vor einer Sichtweise des Texts als „theoretischem Objekt“ verlangt natürlich, wie Elam sagt, nach einem „adäquaten (möglichst direkten) Zugang zu Produktionsmaterial.“ (ibid., 23) Und wie er ebenfalls feststellt, lässt sich die Transformation und Transkodifizierung eines narrativen Quellentexts ebenfalls zurückverfolgen bis zum „Dramaturgen bzw. Regisseur oder Bühnenbildner oder Schauspieler: worauf es ankommt sind nicht die Quellen des Prozesses, sondern die Prozesse als solche.“ (ibid., 23)

Elams eigenes Interesse liegt im Bereich Theater und insbesondere bei Stücken, die von sich aus eine „Prozessualisierung der Produktion“ über die „verwendeten Probemethoden“ unterstreichen (ibid., 13). Mein auf das kommerzielle Fernsehen bezogenes Interesse nimmt aufgrund seiner inhärenten naturalistischen Konventionen und denen eines „vollendeten Produkts“ einen etwas anderen Weg. Dessen ungeachtet sind die Betonung der Rhetorik und von Überzeugungsstrategien im Verhältnis zur Darstellung und zur Performanz hier gleichermaßen bedeutsam – obwohl es immer notwendig ist, sie in die globalen Rhetoriken und Strategien des populären Fernsehens einzubetten.

[...]

Strategien der Überredung

Ein auf die Performance bezogener rhetorischer Ansatz untersucht den Prozess, durch den in den Worten von Elam narrative Quellentexte transformiert und transkodiert werden.

(1) In einer „prozessualen Poetik“ der Performanz kann diese Betonung rhetorischer Strategien ihr Augenmerk auf jeden Punkt des Produktionsprozesses richten. Sie kann beispielsweise die Art und Weise untersuchen, durch die die Auf-

fassung der Serie als „Qualitäts-Seifenoper“ die Umsetzung einer zweiseitigen Handlungssynopse in Folge 1 von *Sophie* durch einen Drehbuchautor kanalisiert, indem sie sich rhetorisch zwischen so unterschiedlichen populär- und hochkulturellen Intertexten wie THE BRADY BUNCH und Shakespeare bewegt. Tony Morphett beispielsweise referiert auf THE BRADY BUNCH, als er seine persönlichen Erinnerungen als Stiefvater ins Spiel bringt, um die „Qualität“ von ACP hervorzuheben:

Morphett: Ich habe zwei Stiefkinder aus der ersten Ehe meiner Frau und meine Frau hat drei Stiefkinder aus meiner ersten Ehe. Die Situation eines Stief-Elternteils, in der Alex sich befindet, kenne ich also zur Genüge. Und mir kam es immer so vor, als ob genau diese Situation im TV-Drama immer entweder ignoriert wird oder zum Rührstück gerät, wie das beispielsweise THE BRADY BUNCH geschieht.

Hier überprüft Morphett die Sentimentalität der Populärkultur anhand des Wirklichkeitsgehalts seiner eigenen Erinnerungen. In diesem speziellen Fall stellt sich die Sache für Morphett so dar, dass seine eigenen, dem Leben abgerungenen persönlichen Erinnerungen und Hintergrundgeschichten *Sophie* sehr viel realer machen (und sich gleichzeitig weitaus besser an eine neue Generation von Eltern vermarkten lassen, die mit dem Stief-Syndrom Bekanntschaft geschlossen haben) als die sentimentalisierten Darstellungen des populären US-amerikanischen Fernsehens. Diese „gelebte Erfahrung“ ist einer der rhetorischen Markierungspunkte von „Qualitäts-Soap Opera“ (die zugleich eine gut vermarktete Soap Opera ist).

Gleichzeitig orientiert sich Morphett – wiederum mit dem Ziel der Legitimierung von ACP als „Qualitäts-Soap Opera“ – aber auch an der Hochkultur, um Redlichs Strategie der sich die Balance haltenden Geschichten sowie die ACP-Formel „Gelächter und Tränen“ zu rechtfertigen:

Morphett: Es ist absolut axiomatisch, dass eine Nebenhandlung eine Verknüpfung oder eine Art Parallele zur Haupthandlung aufweist ... das lässt sich beispielsweise an OTHELLO nachvollziehen, wo das Thema Eifersucht auf sämtlichen Handlungsebenen ausagiert wird. Offenbar tendiert die medizinische Geschichte, die ja eine Geschichte von Leben und Tod ist, zur schwerlebigeren Seite. Und dann gibt es noch die komische Seite, mit den „unverschämten Mechanikern“ ... Bob, Cookie und Esmie. Aber das hat eine lange Tradition ... In der Regel sind die Stücke Shakespeares, die das Beste an Komödie zu bieten haben, die Tragödien, so wie KÖNIG LEAR. Komödie ist zumindest in der englischen

Tradition von Autoren immer dazu genutzt worden, das Publikum in Vorbereitung auf die schweren Augenblicke zu entwarnen.

Die Sorge von Morphet, dass die dem kommerziellen Charakter der Serie geschuldete Neigung zu kurzen Szenen und zur Zuflucht zur Komödie den Elan ihrer ernsthaften Botschaften verringert und sein gleichzeitiger Trost, dass die Formel eine Tradition hat, die bis auf Shakespeare zurückreicht, sind Teil des dialogischen Prozesses, den Hassin beschreibt „in dem der Sprechende seine oder ihre eigene Stimme aushandelt“. Für das kommerzielle Fernsehen arbeitende Profis wie Morphet handeln diese Stimme ganz klar über die implizierten Zuschauerschaften aus. Morphet arbeitet diese Sorge des professionellen Autors durch, indem er einerseits die Befürchtung äußert, für die Fernseh ZuschauerInnen an Schwung einzubüßen (was im kommerziellen Fernsehen als Kardinalsfehler gilt), und andererseits davon spricht, entweder Entlastung zu bieten oder den ZuschauerInnen in Vorbereitung der dramatischen Höhepunkte jede Art der Wappnung zu verunmöglichen (was eine der herausragenden Qualitäten der Shakespearschen Werke ist). Wie schon im Falle der zitierten Kombination einer Bezugnahme auf *THE BRADY BUNCH* mit der von ihm implizierten, von einem Stief-Syndrom betroffenen Zuschauerschaft, bilden Intertexte und implizite Zuschauerschaften die „lebenden dialogischen Fäden“ dieses Aushandlungsprozesses der Stimme. Einen Fernsehautor zu beobachten und ihn zu interviewen offenbart, wie die Tatsache, dass ein an „Qualität“ orientierter Autor gleichzeitig ein für ein kommerzielles Medium produzierender Autor ist, eine dialogische Aushandlung der Stimme begründet, wie Hassin sie in ihren HIV-Interviews beschrieben hat. Im Falle des Fernsehautors handeln jene implizite Zuschauerschaft, die „drangehalten“ werden muss (und nicht den Kanal wechseln soll) und diejenige, der das „wirkliche“ Stiefsyndrom oder die „wirkliche“ Junkiekultur nahegebracht werden soll, seine schreibende Stimme aus.

(2) Doch wie schon diese bei jedem Fernsehprofi in jedem einzelnen Moment des prozessualen Produktionsflusses ablaufende Aushandlung von Subjektivitäten verlangt Bakhtins Verständnis der „lebenden Äußerung“ als „aktiv in einen sozialen Dialog einbezogenen Teilnehmer“ auch die Analyse der jeweils „spezifischen sozialen Umgebung“ (d.h. der übergeordneten Zeit/Raum-Koordinaten), mit denen der Autor arbeitet und ringt.

Deshalb muss eine Analyse der rhetorischen Strategien neben bestimmten Momenten des Transformationsprozesses – von den internen Metaplänen über das Drehbuch für *Sophie* zur Nutzung persönlicher Erinnerungen für die Figu-

renderstellung durch die Schauspieler und schließlich bis zur Rhetorik der Produzenten über Entscheidungen des Beibehaltens und Herausnehmens von erstelltem Material beim Schneiden – auch die übergeordnete Beziehung von Transformation und Transkodifizierung berücksichtigen, wo wieder andere und weitere institutionelle Redeweisen besondere Stile beim Proben, in der Figurendarstellung, in Bezug auf Kameraführung und Schnitt aufrufen (z.B. die der „komplexen visuellen Signatur“ von Regisseuren, die im öffentlichen Rundfunkwesen ausgebildet wurden; oder den von einem kommerziellen Regisseur gepflegten Stil des Probens im Ensemble oder über das implizite Fernsehpublikum eines Produzenten, der sich darum sorgt, ob letzteres „drei Minuten zehn“ an einem „bebilderten Radio“ dranbleibt).

Obwohl Akteure wie Morphett gedanklich mit unterschiedlichen impliziten Publika spielen, etwa einem „typischen“ Seifenopernpublikum einerseits und einem „ernsthaften“ Publikum andererseits, setzt sich letztendlich der Tendenz nach das „kommerzielle“ Publikum durch – wenn etwa Bruce Best die Begräbnisszene herausnimmt, weil sie für ihn drei Minuten zehn „bebildertes Radio“ darstellt, das seine implizite Zuschauerschaft nicht dabeizuhalten vermag. Oder, um dies nochmals anders und sehr simpel zu illustrieren: SozialarbeiterInnen, die in die Entstehung von *Sophie* einbezogen waren, hatten den Hinweis gegeben, dass die Figur Sophie zu alt ist, um den Typus des Straßenjunkies „da draußen“ zu repräsentieren, weil solche Junkies bereits in einem viel jüngeren Alter eine Überdosis nehmen; weshalb eine ausgeprägte Altersdiskrepanz zwischen Sophie als Tochter von Terence und dem Foto besteht, auf dem die wirkliche Tochter des Schauspielers Shane Porteus zusehen ist und das aus methodischen Gründen benutzt wird, als in der Geschichte ein Sozialarbeiter Terence Aufnahmen von an einer Überdosis gestorbenen drogenabhängigen Straßenkindern zeigt. An dieser Stelle erhielten also kommerzielle Überlegungen Vorrang: die Geschichte vom Leben als Straßenjunkie bzw. vom Nadelteilen, das zu einer HIV-Infektion führt, diente primär dazu, dem übergeordneten, auf die Erzielung maximaler Einschaltquoten abgestimmten Metaplan einer Abfolge von Heiraten und Sterbefällen „einen Knüppel in den Weg zu werfen“. Damit war das Alter von Sophie bereits festgelegt. Um mit dem Problem des tatsächlichen Alters eines Straßenjunkies annäherungsweise adäquat umzugehen, erhielt Sophie mit Paul einen jüngeren Partner. Paul allerdings wird – durch das musikalische Schellenbaum-Motiv und seine Einführung als „Großstadtschurke“ in einer ländlichen Pastorale – größtenteils im Sinne der dominanten Ideologie des die Nadel teilenden Junkies als gesellschaftlichem Aussenseiter porträtiert. Auf diese Weise handelte die Serie selbst die Stimme aus, mit der sie sprach: und zwar zwischen den nadelteilenden Junkies Sophie und Paul und teilweise innerhalb

der Figur von Paul selbst (da in einer Szene Paul seine persönlichen Erinnerungen des Verlassenwerdens durch die Eltern erzählt, was nochmals Redlichs Ästhetik der Balance ins Spiel bringt.)

Wie meine ethnographische Untersuchung gezeigt hat, sind persönliche Erinnerungen als Persuasionsstrategien auf verschiedenen Ebenen bedeutsam. Sie haben innerhalb der Diegese eine Bedeutung (so beispielsweise, wie oben angedeutet, im Falle von Pauls Erinnerungen), auf der intertextuellen (als beispielsweise Regisseur Lee Spence die Erinnerungen eines Fans aktiviert) sowie auf der extratextuellen Ebene (wenn Regisseur Bob Meillon in seiner Arbeitsweise stark auf das intensive intratextuelle und auch persönliche Erinnern der Serienschau-spieler setzt). Auch hier setzt sich tendenziell das „kommerziell“ (auf die Soap Opera) orientierte Erinnern durch. Schauspieler haben damit keine Probleme. Was ihnen Schwierigkeiten zu bereiten scheint ist, funktionierende Redeweisen zu finden, die ihnen dabei helfen, gesellschaftliche Problemstellungen zu verkörpern, die außerhalb jener „seriellen“ interpersonellen Beziehungen liegen, die in den Metaplänen enthalten sind. Die Erinnerungsfähigkeit der Schauspieler stellen eine Verbindung zu weiteren gesellschaftlichen Problemstellungen her. Der Punkt ist jedoch, dass die übergeordnete Serienplanung sie selten dazu ermutigt, dies zu tun; und wenn dies einmal gefragt ist, dann weichen sie auf ihre persönlichen Erinnerungen aus und „schauspielern in Bildern“, wie Shane Porteous sagt. Spezielle „soziale Probleme“ werden in einem Produktionsblock angeschnitten und abgehakt (normalerweise innerhalb einer Woche oder, wie im Falle der „Mini-Serie“ *Sophie*, im Zeitraum von zwei Wochen), wohingegen die seriellen Romanzen fort dauern. Folglich ist die Situierung von Figuren in einem übergeordneten sozialen Zusammenhang seitens ihrer jeweiligen Darsteller tendenziell episodischer Natur – sie erfolgt wie im Beispiel der Szene um die Legalisierung von Heroin gleichsam als Nebenbemerkung.

Die konventionellen Kompetenzen und Neigungen im Rahmen des kommerziellen Fernsehens, die in diese Richtung führen, werden während des Schneideprozesses besonders augenscheinlich, da eine Folge oftmals unter Zeitdruck fertig gestellt werden muss (was beispielsweise dazu führte, dass eine Szene, die Sophies Begräbnis thematisiert, beim Endschnitt vom Produzenten Best gestrichen wurde). Ein anderes Beispiel war die Entscheidung von Regisseur Bob Meillon, einen Teil des im Krankenhaus angesiedelten Materials zum Thema „junge Liebe“ (zwischen Michael und Jo) wegfällen zu lassen, um die von ihm verantwortete Folge im richtigen Zeitrahmen abschließen zu können, um dann zu erfahren, dass diese spezielle Unterhandlung gebraucht werde, weil in ihr die nächste Romanze – und damit die nächste quotenträchtige Heirat – der Serie angelegt sei. Im Unterschied dazu gab es wenig oder praktisch keinen Wider-

stand dagegen, dass Leigh Spence eine Nebenhandlung fallen ließ, in der es um Alkoholmissbrauch bei Heranwachsenden ging. Hier griff der rechtfertigende rhetorische Schachzug, dem zufolge das Thema des jugendlichen Alkoholmissbrauchs es verdient, in einer eigenständigen Geschichte abgehandelt zu werden. Und gelegentlich bekommt ein solches Thema dann auch tatsächlich seine eigene Geschichte. Insgesamt bedeutet dies aber, dass die soziale Komplexität von Themen wie Drogen oder Arbeitslosigkeit bei Jugendlichen in abgeschlossene und zeitlich abgegrenzte Erzählungen ausgesondert wird, die Zuschauer-schaften als „weit weg“ ansehen – wenn sie sie überhaupt sehen. Die Chance, dass ein Publikum komplexere und mehrschichtige Bezüge herstellt wie etwa

- den zwischen Sophies jugendlicher Abhängigkeit und der Alkoholabhängigkeit ihres erwachsenen Vaters oder
- dem Alkoholmissbrauch bei arbeitslosen Jugendlichen und dessen Kontext von struktureller Arbeitslosigkeit

geht daher tendenziell verloren.

Wie dies genau funktioniert lässt sich zeigen, indem man nochmals Elams Analyse der Transformation und Transkodifizierung des erzählten Quellentexts heranzieht. Elam verweist auf kanonische Prozeduren, durch die auf erzählte Schauplätze der Quellenerzählung innerhalb der mimetischen Räume des Dramas per Auswahl und Reduktion, Identifikation, Symbolisierung und Ellipse verwiesen werden kann:

All diese Strategien sind in Sophie präsent, wo die Welt des Drei-Wellen-AIDS

- ausgewählt und auf die Stadt/Land Pastoral reduziert wird, statt sie im Kontext der Abhängigkeitsökonomie zu zeigen, die sowohl in der Stadt als auch auf dem Lande Relevanz besitzt;
- mit Risiko-Umgebungen (in dem Falle mit Kings Cross) und mit gefährdeten Gruppen (Straßenjunkies) sowie mit einer Risiko-Dämonologie (dem Teilen der Nadel) in eins gesetzt wird;
- deshalb als das „bedrohliche“ Kings Cross versus das anheimelnde oder gar lyrische Land symbolisiert wird (was von den unterschiedlichen Idiolekten des Bühnenbilds, von Musik und Ton transportiert wird, die das schmutzige, verwahrloste *mise-en-scène* der Stadt und das sonnendurchflutete, gleichzeitig aber auch gefährdete Bauernhaus auf dem Lande hervorheben.

Und schließlich werden die Räume, die in den Land-Stadt-Land-Reisen in *Sophie* durchmessen werden, durch einen Prozess der Auslassung (der von einer

Reihe professioneller Idiolekte und Kanäle getragen wird) auf den „dramatischen Konflikt“ zwischen positivem menschlichem Potenzial (in Form von Sophies Versuch einer Wiederanknüpfung an ihre journalistische Tätigkeit nach ihrer Rückkehr aufs Land, repräsentiert durch ihren Abschiedsbrief, in dem sie als eine Begabung mit dem Potenzial zur Verfasserin von Titelgeschichten für das *Time Magazine* erscheint) und der schlussendlichen Invasion der Stadt-als-AIDS (durch Paul). Als Paul in Teil 4 aufs Land fährt, um Sophie zu besuchen (und ihr dabei Hilfe zu leisten, sich eine Überdosis zu setzen), markiert dieser (durch die Beigabe des musikalischen Schellenbaum-Motivs) die das „Vorher“ beherrschende räumliche Enge und Geschlossenheit der Kings Cross Wohnung wie auch die sich im „Nachher“ einstellende klaustrophobische Abgeschlossenheit jener anderen schmuddeligen Behausung, des Unterschlupfs, in dem Sophie eine Überdosis nehmen und sterben wird.

Ein Indikator dafür, dass die „Räume“ in *Sophie* auf diese Weise tatsächlich für einige Zuschauer reduziert wurden (nachdem die arbeitslosen ländlichen Jugendlichen, die den Unterschlupf bewohnten, herausgeschnitten worden waren), wird von dem Umstand geliefert, dass der Komponist der Serie, Rhys Rees, nicht erkannte, dass der schmuddelige Unterschlupf auf dem Land, in dem Sophie stirbt, nicht „wieder in der Großstadt“ ist, als er den ersten Grobschnitt von *Sophie* sieht. Gleiches gilt für die zahlreichen Jugendlichen unter den in unserer Studie befragten Zuschauern, denen wir *Sophie* zeigten. Ohne die Unterhandlung um die arbeitslosen Jugendlichen, die ursprünglich den Unterschlupf als auf dem Lande angesiedelt einführen sollte, konnotieren sämtliche Kennzeichen des Unterschlupfes (Heroin, Schellenbaum-Motiv, Verkommenheit, Chiaroscuro [Helldunkelmalerei]) „Großstadt“.

Die Möglichkeit, ein Verständnis der „Ökonomie des Nadelteilens“ als ortsunabhängiges, städtisches wie ländliches Phänomen einzubetten, ging so verloren. In unserer Zuschauerstudie stellten wir eine relevante Veränderung (von 29% auf 50% für Jungen und von 21% auf 39% bei Mädchen) bei den „Ja“-Antworten auf die Frage in den vor und nach der Vorführung ausgeteilten Fragebögen „Sollte Heroin legalisiert werden?“ fest. Aber so gut wie niemand (bei mehr als tausend älteren SchülerInnen einer Highschool) bezog sich in der jeweils gegebenen kurzen Begründung auf die Ökonomie des Nadelteilens. Obwohl 20% der älteren SchülerInnen in unserer Zuschauerstudie (in einer offenen Frage danach, was ihnen an der Folge besonders gefallen habe) sagten, sie hätten die realistische Darstellung des Straßenlebens besonders gut gefunden, äußerte lediglich 1%, ihnen habe der „Heroin sollte legalisiert werden“-Aspekt besonders gefallen und ebenfalls nur 1% verknüpfte das Problem des Lebens auf der Straße mit sozio-ökonomischen Faktoren.

Auswahl und Reduktion, Identifikation, Symbolisierung und Auslassung waren allesamt wirkungsvolle rhetorische Strategien bei der Transkodifizierung des Raums für den sendefertigen Text von *Sophie*. Im Unterschied dazu hatte die Äußerung von Terence über die Notwendigkeit einer Legalisierung von Heroin faktisch wenig Raum, um ein diegetisches „da draußen“ zu entwerfen (das einen Bezug zu anderen alters-, klassen- und religionsbezogenen Diskursen hergestellt hätte, durch den Abhängigkeit im weiteren Kontext von Kultur und Ökonomie eingebettet worden wäre) oder gar ein „hier drinnen“ (innerhalb der per Metaplanung gesetzten Räume der interpersonellen Darstellung in ACP. Sie war, wie Porteous bemerkte, lediglich „ein *a part* zu Oberschwester Sloane.“ In dieser Beschaffenheit lag ihre „Rhetorik“ bloß, und da ihr – in textlicher Hinsicht (durch Identifikation und Symbolisation), intratextuell (in Form des Figurengedächtnisses der Schauspieler) oder extratextuell (entweder als persönliche Erinnerung oder als weiterer sozio-ökonomischer Kontext) nur wenig diskursiver und rhetorischer Raum zur Verfügung stand, kam sie tatsächlich etwas predigthaf daher, was der Grund dafür war, dass der Regisseur (in Verarbeitung seines eigenen Intertexts vom „bebilderten Radio“) die zuvor eingestellten Kamerawinkel veränderte.

Schlussfolgerung

Fernsehproduktion beginnt mit einem Spektrum von Publikumsvorstellungen. Dies können demographische Vorstellungen sein, denen zufolge es darum geht, die „Streuung“ der Zuschauerschaft durch die Figurenzeichnung und unterschiedliche Arten von Geschichten aufrecht zu erhalten. Es kann sich auch um rüde und ausschließlich auf Quantität gerichtete Vorstellungen handeln, wie dies generell für die Einschaltquotenorientierung der Fall ist. Oder es handelt sich um fokussierte quantitative Vorstellungen, wie etwa im Falle der Untersuchung der Beliebtheit spezieller Figuren, über die Sophie und Terence wieder zusammenkamen. Es können der Intuition geschuldete qualitative Vorstellungen sein, wie etwa im Falle der Einschätzung, dass ACP (wie auch sein Sendekanal) ein „Zwischending“ zwischen dem öffentlich-rechtlichen Veranstalter ABC und den anderen „Kommerziellen“ darstellt. Manchmal wird die implizite Zuschauerschaft als der Injektionsnadel Fernsehen ausgeliefert betrachtet (deren Akzeptanz einer „schweren“ Botschaft angeblich den „vorwärts treibenden Schwung“ des zielstrebigem Dramas erfordert). Bei anderen Gelegenheiten (etwa im Falle des „Stiefsyndroms“) wird die implizite Zuschauerschaft als durchaus zuschaltbereit gesehen, so man ihr Besseres als die „sentimentalisie-

rende“ BRADY BUNCH bietet. Manchmal werden der impliziten Zuschauerschaft die Kompetenzen eines hochkulturellen bzw. in Bezug auf Klassenzugehörigkeit hochwertigen Habitus unterstellt, dem die verschiedenartigen Schichten eines Shakespearschen Textes zugänglich sind. Und wieder zu anderen Zeiten wird das implizite Publikum mit den Kompetenzen populärkultureller „Fans“ ausgestattet – so etwa im Falle der Positionierung der Charaktere Terence und Alex durch Regisseur Leigh Spence in der Szene ihrer Verlobung. Außerdem gab es im Bereich der „gefährdeten Zuschauerschaften“ das implizite Publikum der Sozialarbeiterin Virginia Foster, der Sophie zu alt war, da ihre jugendlichen Klienten, die sich die Nadel teilen und sich prostituieren, um einiges jünger waren als die Figur. Und schließlich war da auch noch das aus heranwachsenden Jugendlichen bestehende Publikum von James Davern, das „durchaus bereit ist, sich bei einer Party mal einen Schuss zu setzen“ und durch das Anschauen von *Sophie* von einem derartigen Ausprobieren abgehalten werden könnte.

Intertexte (der populären und der hohen Kultur, von den Anonymen Alkoholikern stammende Hintergrundgeschichten, intratextuelle Erinnerungen, persönliche Kindheitserinnerungen, Erzählungen von SchülerInnen über Heroin, Geschichten über das „Stief-Syndrom“, die Äußerungen von SozialarbeiterInnen über die Erzählung von den drei Wellen in der AIDS-Epidemiologie, usw.) werden als Routineäußerungen und –praktiken für die Einbeziehung all jener Publika verwendet. Sie werden so zu Rhetoriken der Praxis, Überredung, und Identität im Alltagsleben von Fernsehprofis. Durch sie handeln diese ihre Stimmen als „lebende Äußerungen“ und „aktiv an einem sozialen Dialog Teilnehmende“ aus.

Es ist klar, dass ein ethnographischer Forscher in diesem gesamten Prozess niemals einfach „neutral“ sein kann. Auch die beteiligten Ethnographen „sprechen“ in der dialogischen Debatte über die Kultur, die sie beschreiben. Als ich beispielsweise den Regisseur Leigh Spence bei seiner Arbeit beobachtete, war ich keineswegs nur die sprichwörtliche „Fliege an der Wand“. Als Spence plötzlich den Kontrollraum verließ, um die Kamerawinkel zu verändern, wurde ich von Produzent Best (der mir zuvor die Ausbildung und Berufserfahrung von Spence bei BBC und ABC geschildert hatte) darauf hingewiesen, dass dieser Schritt untypisch für dessen Arbeitsweise sei. Und als ich Spence vorsichtig nach dem Grund seines außergewöhnlichen Handelns fragte, wurde ich selbst (wie auch durch den hier vollzogenen Akt des Aufschreibens) durch die den *Cultural Studies* verpflichtete Vorstellung von Intertextualität „gesprochen“.

In ähnlicher Weise „redete“ unsere Zuschauerstudie unvermeidlicher Weise (und daher als Strategie und in zentraler und reflexiver Hinsicht) mit den Äuße-

rungen der Menschen, die *Sophie* gemacht hatten: sie suchte Methoden aus, mit deren Hilfe sich Tony Morphetts Frage überprüfen ließ, ob Botschaften wie die des Nadelteilens „wirksamer“ durch Erzählungen transportiert werden, die „wegführen“ oder durch solche, die dies nicht tun; oder um James Daverns Ansicht empirisch nachzugehen, dass die Bindung der Geschichten vom Nadelteilern an eine der festen und beliebten Figuren wie Terence eine weitaus größere Wirksamkeit besitzt, als wenn man eine unpersönliche Fallgeschichte präsentiert.

Nicht zu vermeiden war aber auch, dass wir unsere Zuschauerstudie im Licht akademischer Diskurse strukturierten. So griffen wir methodisch beispielsweise auf Elams Akzentuierung der Bedeutung der vielkanaligen Kommunikation in „semiotisch reichhaltigen“ Texten zurück und auf seine Betonung der „prozessualen“ Natur von Performanz (z.B. im Falle des Wechsels des Kommunikationskanals – vom Drehbuch zur Musik – von Morphetts Parallelführung der Abhängigkeit von einer Droge bei Sophie und Terence).

Wir können in der Forschungspraxis Bakhtins „Verhandlung der Stimme“ genauso wenig entgehen wie in der Praxis der Fernsehproduktion oder in jener, die darin besteht, Fernsehpublika zu sein.

Aus dem Englischen von Gabriele Kreutzner

Literatur

- Alasuutari, Pertti (1999), Introduction: Three Phases of Audience Studies in Pertti Alasuutari (ed.) *Rethinking the Media Audience: The New Agenda* (London: Sage), S. 1–21.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Manchester: Manchester University Press.
- Elam, Keir (1989), Text Appeal and Analysis Paralysis: Towards a Processual Poetics of Dramatic Production in: T. Fitzpatrick (ed.), *Altro Polo: Performance from Product to Process*. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney University.
- Hassin, J. (1994), Living a Responsible Life: The impact of AIDS on the Social Identity of Intravenous Drug Users, in: *Social Science of Medicine*, 39 (3), S. 391–400.
- Lovell, T. (1981), Ideology and CORONATION STREET in Richard Dyer et al. (eds) *CORONATION STREET*. London: British Film Institute.

Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folk Tale* Austin: University of Texas Press.

Tulloch, John / Moran, A. (1986) *A COUNTRY PRACTICE: „Quality Soap“* Sydney: Allen & Unwin.